

## RENEZANSOWY CZY BAROKOWY?

NA MARGINESIE WYDANIA RYTMOW SZARZYŃSKIEGO<sup>1</sup>

1

Określenie rodzaju upodobań artystycznych Sępa ważne jest nie tylko jako próba wyjaśnienia i zrozumienia obserwowanych w jego poezji zjawisk artystycznych, ale ma ono również znaczenie bardziej ogólne. Wiąże się mianowicie z oceną dwóch różnych epok: renesansu i baroku. Powojenne prace dotyczące interesujących nas tu zagadnień stawiały sprawę fałszywie. Anektowały dla renesansu wszystko, co wartościowe i piękne — średniowieczu zaś i barokowi zostawiały wszystkie te elementy, które były niewątpliwym objawem przeżywania się i degeneracji pewnych wartości. Ten ahistoryczny stosunek do przeszłości literackiej konsekwentnie realizowany doprowadził — wbrew faktom — do rozciągnięcia granic renesansu na okres od połowy w. XV do połowy wieku XVII<sup>2</sup>. Sęp (zm. 1581) nie dostąpił jednak zaszczytu przebywania w renesansowym panteonie. Wręcz przeciwnie obwiniono go o zaprzepaszczanie walorów, którymi wzbogacił poezję J. Kochanowski, o zapoczątkowanie tzw. literatury kontrreformacji, baroku, nadając oczywiście tym terminom zabarwienie pejoratywne<sup>3</sup>.

Usunięcie Sępa z grona pisarzy renesansowych — pominąw-

---

<sup>1</sup> Mikołaj Sęp Szarzyński, *Rytmy abo wiersze polskie*. Opracowała i wstępem opatrzyła Jadwiga Sokołowska, [Warszawa 1957], PIW, s. 104.

<sup>2</sup> Zob. K. Budzyk, *Przełom renesansowy w literaturze polskiej*, [Warszawa 1953]. Por. nadto *Bibliografia literatury polskiej okresu Odrodzenia* opr. K. Budzyk, R. Pollak, S. Stupkiewicz, [Warszawa 1954].

<sup>3</sup> J. Ziomek, *Poezja polska epoki Odrodzenia*, W: *Odrodzenie w Polsce* t. IV: Historia literatury (Warszawa 1956), s. 134—135. Ostrzej zaś stawiał sprawę w pracy: *Jan Kochanowski. Rekonesans*, Warszawa 1953, s. 12.

szy niesprawiedliwą i mocno subiektywną ocenę jego poezji — wydaje się słuszne. Sęp stworzył nową poetykę, inną niż Kochanowski i dlatego też inne muszą być kryteria jej oceny<sup>4</sup>. Rozumiał to doskonale R. Pollak<sup>5</sup>, gdy w r. 1925 włączał poezję Sępa w nurt estetyki barokowej. Wyraźniej jeszcze stawiał sprawę M. Hartleb<sup>6</sup>. Obie rozprawy o charakterze ogólnym nie mogły udowodnić szczegółowiej zajętego przez autorów stanowiska. Po wojnie zaś uwagi o poezji Sępa jawią się sporadycznie i marginalnie, są na ogół — jak już mówiliśmy — pocie niechętne, ale potwierdzają tezę o barokowości jego poezji.

Zdecydowanie barokowość tę podkreślają słaWiści. Rozprawy ich spokojne, bez niepotrzebnego zaciętrzewienia, obiektywnie ukazują istotne wartości poezji Sępa<sup>7</sup>. Backvis<sup>8</sup> dostrzega w baroku polskim dwie fazy: barok trydencki (Sęp Szarzyński naczelnym jego przedstawicielem) i barok sarmacki, który najpełniej wyraził w swej poezji S. Twardowski. I wreszcie, by zamknąć listę sądów, należy przytoczyć zdanie Krzyżanowskiego, który oponuje przeciw całkowitemu włączeniu Sępa w estetykę baroku. Sęp jest „zwiastunem baroku, a częściowo nawet pionierem baroku, jakkolwiek pisarzem barokowym w całej pełni znaczenia tego wyrazu nazwać go niepodobna“. I dalej: „Mimo rozdwoje-

<sup>4</sup> Postulat to nienowoty. Sformułował go już H. Sienkiewicz, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, „Tygodnik Ilustrowany“, 1869, t. 4, nr 79, s. 11, ale prawie nikt o nim nie pamiętał. Sokołowska — wprawdzie nie w pełni — postulat ten uwzględniła.

<sup>5</sup> R. Pollak, *Uwagi o seicentyzmie*, „Przegląd Współczesny“, R. IV (1925), t. 15, s. 202.

<sup>6</sup> M. Hartleb, *Początki poezji barokowej w Polsce*, W: *Studia staropolskie. Księga ku czci A. Brücknera*, Kraków 1928, s. 475.

<sup>7</sup> Zob. C. Backvis, *Slovakci et l'héritage baroque*, W: *Juliusz Stowacki 1809—1849 Livre de Centenaire*, London 1951, s. 27—94. Nadb. Wyraźniej zaś w pracy: *Some Characteristics of Polish Baroque Poetry*, „Oxford Slavonic Papers“, vol. 6 (1955), s. 56—71. Nadb. (por. też obszerne sprawozdanie z tej pracy w: „Nasza Przeszłość“, T. 7 (1958), s. 327—338. Odrębne miejsce należy się tu pracy W. Weintrauba, *Some Remarks on the Style of Mikołaj Sęp Szarzyński*, W: „Vasmer Zeitschrift“, Berlin 1956, s. 560—569. Interesująca rozprawa G. Mavera (*Rozważania nad poezją Szarzyńskiego*, „Pamiętnik Literacki“, R. XLVIII (1957), z. 2, s. 308), wyłączająca Sępa ze szkoły Kochanowskiego, nie określa rodzaju estetyki poety.

<sup>8</sup> C. Backvis, *Some Characteristics...* l. c., s. 57.

nia wewnętrznego, mimo lęku przed okrywającym życie mrokiem, w poezji jego przeblýskują promienie zachodzącego słońca Renesansu“<sup>9</sup>.

## 2

Sądom tym postanowiła przeciwstawić się J. Sokołowska we wstępie do cytowanego wydania *Rytmów*. Naczelną tezę sformułowała od razu w tytule: *Mikołaj Sęp Szarzyński — poeta humanistyczny*. Wstęp napisany z dużym rozumieniem poezji i odrębności praw nią rządzących, wolny całkowicie niemal od socjologicznych wulgaryzmów — budzi jednak zasadnicze sprzeciwy. Po pierwsze autorka nie udowodniła, iż poezja Sępa jest renesansowa, wręcz przeciwnie, cały szereg sądów rzucanych w rozprawie<sup>10</sup> świadczy o czymś odwrotnym. Po drugie nie jest Sęp renesansowy tam, gdzie moglibyśmy się tego najbardziej spodziewać, mianowicie w swym stosunku do starożytnych. Po trzecie rzucane mimochodem informacje o cechach baroku literackiego są gołosłowne, nie poparte żadnymi dowodami a sugerują wyraźnie „gorszość“ estetyczną tego zjawiska.

Taka postawa jest ahistoryczna i nieobiektywna. Nie sposób przekonywać tu autorkę o zasługach baroku dla literatury; w Polsce brak dotychczas pracy, która by zagadnienie omawiała wyczerpująco, ale nie brak ich w literaturze naukowej innych krajów<sup>11</sup>.

## 3

Nie bez znaczenia dla sprawy, o której mówimy, jest udowodnienie autorstwa odnalezionych przez Brücknera erotyków. W nich bowiem odnaleźć by można stosunkowo najwięcej elementów renesansowych. Autorka w tej sprawie zajmuje stano-

<sup>9</sup> J. Krzyżanowski, *Poezja polska wieku XVI*, W: *W wieku Reja i Stańczyka*, Warszawa 1958, s. 75.

<sup>10</sup> Np. „ta część poezji Szarzyńskiego, która czerpie ze źródeł tradycji średniowiecznej“ wiąże się z religijnością kontrreformacji, „zapowiada ona renesansowy zmierzch, w którym i Sępowa poezja *pars magna fuit*“. Poezja Sępa „Była... polemiką z „poetycką filozofią“ lansowaną przez Renesans“ itp., J. Sokołowska, *M. Sęp Szarzyński — poeta humanistyczny*, W: *M. Sęp Szarzyński, Rytm...*, Warszawa 1957, s. 12.

<sup>11</sup> Wystarczy wskazać na: J. Cassou, *Apologie de l'Art baroque*, „L'Amour de l'Art“, 1957; W. Weisbach, *Spanish Baroque Art Three lecture delivered at the University of London*, Cambridge 1941, s. XI, 65, tabl. 67.

wisko bardzo ostrożne. Odkłada rozstrzygnięcie kwestii do momentu poświadczenia autorstwa przez jakiś współczesny zapis. Postawa na ogół słuszna, wydaje się jednak, że można pokusić się o jedną jeszcze hipotezę. Czy w ogóle kwestia autorstwa istnieje? Stworzył ją właściwie brat poety, Jakub, wydając w 20 lat po śmierci Sępa tomik jego wierszy, „aby i ta trocha, co przy [nim] była, jako inszych wiele, nie zginęła“. Czy jednakże można wierzyć Panu Podstolemu? Wydaje się, że nie.

Być może, iż rękopis oddany Starzechowskim zaginął<sup>12</sup>. Zdaje się jednak, że Jakub go nie szukał, bo nie było konieczności. Wiemy o rozpowszechnionym w literaturze staropolskiej zwyczaju zapoznawania szerszego grona czytelników z dziełami jakiegoś pisarza przy pomocy odpisów. Ze zwyczaju tego — jak się zdaje — nie zrezygnowano i w wypadku Sępa. Kopii jego poezji było chyba kilka. Jedną z nich mógł posiadać brat poety. Była ona identyczna z rękopisem Starzechowskich. Za takim przypuszczeniem przemawiałyby następujące okoliczności. Oto w pierwodruku wydano razem z utworami Sępa dwa nagrobki napisane przez jakiegoś Koniecpolskiego. Oba poświęcone Marcinowi Starzechowskiemu, dziecku, które zmarło po 30 godzinach życia. Sęp jest również autorem takiego nagrobka, związany zaś z rodziną Starzechowskich zgromadził i inne utwory mówiące o tym nieszczęściu. Kopista przepisywał mechanicznie, zaznaczył więc autorstwo, ale nagrobki przepisał. Stąd ich obecność w rękopisie będącym podstawą edycji z r. 1601. Z nikłych wzmianek biograficznych domyślać się możemy, iż rodzina poety nie była zorientowana w jego twórczości, mało ją ona obchodziła, stąd też Jakub nie mógł wiedzieć o liczności wierszy brata; zdanie iż wiele ich zginęło jest tylko chyba ozdobą retoryczną.

W przedmowie Jakuba znajdziemy jeden jeszcze argument

<sup>12</sup> Informacja ks. Wargockiego (por. *O Rzymie Poganskim y chrześcijańskim ksiąg dwoie*, Kraków 1610, s. 57), iż wiersz Vitalisa o Rzymie „daleko ozdobniey y żywzszyi słowy przełożył nasz ieden poeta polski, którego mi scripta w bibliotece swey ukazać raczył Jaśnie Wielmożny [...] Jakub Pretfic woiewoda podolski“ uważana przez badaczy Sępa za poświadczenie istnienia szukanego przez Jakuba rękopisu Starzechowskich musi tu być rozumiana inaczej. „Scripta“ to w ogóle pisma Sępa, Wargocki zna bowiem tomik z r. 1601, świadczy o tym marginalium przy drukowanym w dziele *Epitafium Rzymowi*, czytamy w nim: *In opusculo postremo Anno D. 1601*. Dziwi tylko dlaczego Wargocki uważał za konieczne informowanie o posiadaczu tomiku? Czy był on (tomik) już wtedy rzadkością, czy działała tu chęć przypochlebiania wojewodzie?

poświadczający istnienie odpisów. Jeśli wierzyć wydawcy, że uległ wielbicielom talentu poety — to musimy dośpiewać sobie dalszą część zdania: wielbiciele znali poezje Mikołaja. Jedynym źródłem poznania mógł być tylko odpis<sup>13</sup>. Z odpisów też pochodzą luźne wiersze drukowane przed ukazaniem się tomiku, np. pieśń *O Fridruszu...* w *Herbach* Paprockiego (1584). Całe to rozumowanie może się okazać fałszywe, gdy uda się nam odnaleźć jakieś świadectwo bardziej przekonujące. Zdaje się jednak, że innych wierszy Sępa nigdy się nie znajdzie, bo ich nie było<sup>14</sup>.

Poezje znane z wydania — zdaniem Sokołowskiej — powiązać można z dwoma kręgami tradycji literackiej: z jednej strony średniowiecze z drugiej klasycyzm czy renesans. Ten ostatni krąg widoczny jest w związkach z tradycją antyczną. Autorka podkreśla samodzielność Sępa w przetworzeniu materiału zapożyczonego, przemilcza jednak kierunek tego przetworzenia. W sonetach, które najwyraźniej sprecyzowały postawę artystyczną poety, wszelkie reminiscencje klasyczne podporządkowane zostają motywowi przewodniemu, płynącemu z przekonania poety o marności rzeczy doczesnych i nędzach „podniebnego bytowania“. Związków myślowych dla sonetów trzeba szukać w mistycyzmie hiszpańskim — nic przeto dziwnego, że elementy klasyczne muszą ulec kontekstowi poetyckiemu i zatracić swój pierwotny wygląd (zob. np. sonet V „I nie miłować ciężko i miłować Nędzna pociecha“), ale podobną tendencję obserwujemy w tłumaczeniach, którym Sęp nadaje wyraźnie chrześcijańskie piętno (zob. np. tłumaczenie fraszki Auzoniusza). Sposób korzystania z tradycji klasycznej podobny jest więc sposobom średniowiecznym, choć z nimi nie można go utożsamiać. Brak filologicznej wierności dla tekstu, swoisty indywidualizm poetycki, „uchrześcijanienie“ tłu-

<sup>13</sup> Tu można wysunąć cały szereg zastrzeżeń. Przez cały wiek XVII będziemy spotykać tego typu przedmowy. Autorzy — najczęściej nędznego autoramentu — będą nas zapewniać, iż ich twory leżałyby w skrzyni, gdyby nie namowa przyjaciół; zob. np. W. Wośniewski, *Wielkiego Boga Wielkiej Matki Ogrodek...*, Kraków 1644. Choć może w wypadku Sępa nie mamy do czynienia z modą. O popularności Sępa świadczą wypowiedzi Bielskiego, Paprockiego, Okolskiego.

<sup>14</sup> Przypuszczenie, iż wydawcy usunęli ze spuścizny Sępa część wierszy wydaje się nam nieprawdopodobne. Przypuszczenie zaś, iż „Sęp — babińczyk“ (ob. wstęp s. 6) mógł mieć na swym koncie „rymy niestateczne“ jest również wątpliwe. Nie wiemy przecież na pewno czy Sęp do Rzplitej pana Pszonki należał. Informacja Kmity jest chyba mistyfikacją mającą na celu uświetnienie przeszłości nieświetnej już Rzplitej.

maczeń z literatury klasycznej, wrznięcie elementów klasycznych w artystyczną służbę myśli chrześcijańskiej — to czynniki, które naszym zdaniem, zapoczątkowują nowy stosunek do tradycji klasycznych, stosunek obserwowany w poezji barokowej.

Podobnie ma się sprawa ze stosunkiem do *Psałterza*. Jeśli wyrazicielem renesansowej postawy wobec dzieła Dawida ma być J. Kochanowski — to stosunek Sępa do tej sprawy nie jest renesansowy, ale nawiązuje do postawy pierwszych polskich tłumaczy *Psałterza*. Dawid jest „poetą bezrównym“,

Bo Pana śpiewa, który niebo sprawił  
Dał światło gwiazdom i jedne zabawił  
Na miejscu, drugie jego wdało chcenie  
W rżadne błędzenie<sup>15</sup>.

Zachwyca poetę nie urzekające piękno liryki biblijnej, któremu pragnął sprostać Kochanowski, ale fakt, iż *Psałterz* jest hymnem na cześć Stwórcy, opiewa Jego wszechmoc (por. następne strofy cyt. utworu). Zwracając zaś naszą uwagę na porządek, piękno i celowość panujące w kosmosie pozwala stwierdzić, „Że nie trafunkiem świat stanął przygodnym“ (*Pieśń I na Psalm Dawidów XIX*). Takie postawienie sprawy świadczy o doskonałym odczuciu i zrozumieniu intencji Dawida, odczuciu zgodnym zresztą z katolicką egzegezą biblijną.

Różnice między Kochanowskim i Sępem, choć z jednego czerpali źródła<sup>16</sup>, są bardzo wyraźne. Ujawniają się one nawet tam, gdzie badacze powszechnie stwierdzają zależność Sępa, mianowicie w parafrazie *De profundis* (Psalm CXXX). Sęp wczuł się doskonale w pokutny ton psalmu, podkreślił grozę sytuacji płynącą z poczucia własnej winy<sup>17</sup>. Realizacja twórcza Kochanow-

<sup>15</sup> M. Sęp Szarzyński, *O wielmożności Bożej*, W: *Rytmy*, op. cit., s. 53, ww. 13—16.

<sup>16</sup> G. Mawer, l. c., s. 315 n. Ostatnio zajmowała się tym problemem J. Abramowska-Kultuniakowa w pracy: „*Psalm*“ *Szarzyńskiego wobec psalmistyki renesansowej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza“, Poznań 1958, s. 37—67. Nadb.

<sup>17</sup>

W grzechach srogich ponurzony,  
Ze wnętrzości serca mego  
Wołam, Boże niezmierny,  
Mego głosu rzewliwego  
Racz słyszeć prośby płacziwe,  
A z miłosierdzia twojego  
Nakłoń ucho litościwe.

Sęp Szarzyński, op. cit., s. 45, ww. 1—7.

skiego poszła w zupełnie innym kierunku, mówiąc zaś ściślej, inaczej rozłożył poeta akcenty.

Parafrazy Sępa są udaną próbą poetycką nowego spojrzenia na *Psalterz*<sup>18</sup> nie „w ślad za Kochanowskim“ (wstęp s. 15), ale wbrew Kochanowskiemu. Sęp bowiem zwrócił uwagę na liturgiczną przydatność *Psalterza*<sup>19</sup>, dla Kochanowskiego zaś było to mniej ważne, a może nawet problem ten wcale nie istniał.

Pozostawałoby jedno jeszcze zagadnienie, nie porusza go wprawdzie Sokołowska, ale wyszło ono w ciekawej recenzji z wydania *Rytmów*<sup>20</sup>. Chodzi mianowicie o ewolucję postawy filozoficznej Sępa. Autor pragnie ukazać dwa etapy w twórczości Sępa. Pierwszy reprezentowany przez pieśni historyczne, wykazuje powiązania z renesansem; drugi wyrażony w sonetach, pieśniach religijnych i filozoficznych, jest zapowiedzią nowego kierunku. Teza ta nie da się utrzymać. Różnice między postawami filozoficznymi pieśni historycznych i pozostałej twórczości mają swe źródło w specyfice gatunku. Rozważania zaś o cnocie praktykowanej bezinteresownie pojawiać się będą przez cały wiek XVII i nie wiążą się ściśle z renesansem<sup>21</sup>.

Tak więc przekonanie o renesansowości tradycji klasycznych w twórczości Sępa trzeba uznać za niesłuszne.

## 4

Tradycje, które autorka nazywa średniowiecznymi, ukazane zostały bardziej przekonująco. zilustrowała je Sokołowska przykładami. Ustosunkowuje się do nich (tradycji) raczej niechętnie,

<sup>18</sup> Warto tu dodać, iż G. Maver traktuje układ parafraz w wyd. z r. 1601 jako układ chronologicznego narastania nowych tłumaczeń. Pozwala mu to postawić tezę o ewolucji sprawności tłumaczeniowej i uwalniania się od wzoru. Polemizując z tym stanowiskiem Mavera, J. Abramowska (l. c., s. 66) uznaje samodzielność Sępa, ale stwierdza regres w jego twórczości, bo... tłumaczenia stały się ortodoksyjnie katolickie. Wniosek zdumiewający.

<sup>19</sup> Ma to swoje konsekwencje artystyczne ujawniające się w tonie ogólnym psalmu i charakterystycznym słownictwie.

<sup>20</sup> J. Turnau, *M. Sęp Szarzyński, Rytm...*, opr. J. Sokołowska..., „Pamiętnik Literacki“, R. XLIX (1958), z. 3, s. 264.

<sup>21</sup> Zdaniem Sokołowskiej (s. 16) brak dłużyzn w twórczości Sępa ma świadczyć o renesansowym smaku poety. Stosując tego typu rozumowanie musielibyśmy Reja zaliczyć do poetów ultrabarokowych, a na to nikt się chyba nie zgodzi.

na ich karb próbuje złożyć potknięcia poety. Przypatrzmy się im więc bliżej.

Dojrzewanie artystyczne Sępa przypada na okres potrydencki. Jest to okres wzmożonego rozwoju myśli mistycznej. Pogłębia ona znajomość wnętrza człowieka, ale również wprowadza nutę pesymizmu, który można by nazwać... pesymizmem optymistycznym. Mistycyzm ten głosi rozumowo uzasadnioną ucieczkę od świata, wskazuje na marność doczesnego żywota, każe poszukiwać rzeczy wiecznych, trwałych. Poszukiwania te wprowadzają w życie niepokój poznawczy. Człowiek stara się ciągle analizować swoje stany wewnętrzne, określać jak daleko jest od doskonałego zjednoczenia z Bogiem. Wszystkie te wahania i niepokoje przekazuje nam poezja Sępa, szczególnie sonety. Ich związek myślowy z mistycyzmem Ludwika z Granady bardzo wyraźny. Nie chodzi tu o pokrewieństwa artystyczne, bo takich nie znajdziemy. Granata — tak go w Polsce nazywano — dostarczył jedynie materiału do przemyśleń, podsunął rozwiązanie jakiegoś problemu<sup>22</sup>. Zbieżności jednak istnieją i nie wahałbym się nazwać sonetów lirycznymi notatkami na marginesie lektury Granaty. Trzeba jednak od razu dodać, że są to notatki przemyślane, samodzielne. Wydaje się, że dla poezji Sępa mistycyzm miał inne jeszcze znaczenie. Poeta wdrożony w umiejętność analizy stanów psychicznych mógł poznać i swoje możliwości poetyckie. Świadomość odrębności artystycznej, rozpoznanie rodzaju uzdolnień skoncentrowały wysiłek twórczy, pozwoliły na śmiałe eksperymenty. Wszystkie wyliczone przez Sokołowską zjawiska artystyczne (umiejętność kompozycji, inwersyjność składni — dodać trzeba, że sugeruje ona znakomicie dręczący poetę niepokój — umiłowanie specyficznej konstrukcji zdania, oksymorony) nie modyfikują poetyki renesansowej, lecz inicjują nowe sposoby tworzenia. Sęp, posiadający dużą kulturę artystyczną, odznaczający się wielkim zdyscyplinowaniem potrafił ustrzec się, nawet w najśmielszych eksperymentach, przesady i dziwaczności, którą obserwować będziemy u późniejszych poetów baroku (szczególnie miernych).

Niepokój i wahania nie prowadzą Sępa do pesymizmu. Zostają one rozładowane wiarą w miłosierdzie Boga, który oceniać będzie czyny ludzkie wedle miłości, nie sprawiedliwości. Wiara w istnienie lepszego świata, w którym nic nie ulega zmianie uzasadnia tęsknotę poety do śmierci. Swoje zaś tęsknoty do „ojczyzny niebieskiej“ wyjaśni przy pomocy metaforyki biblijnej („ziemia żywiących“), która w jego poezji otrzymuje świeży wyraz.

<sup>22</sup> Sokołowska trafnie tę sprawę stawia, por. s. 14 wstępu.



Sokołowska obawia się, iż uznanie poezji Sępa za barokową nie pozwoli zauważyć tendencji do operowania abstrakcjami. Cechą zaś stylu barokowego jest „nasylenie konkretem“. Obawa niesłuszna, bo pojęcia abstrakcyjności czy konkretności, są pojęciami względnymi. Po drugie zaś owa konkretność nie jest wcale regułą, zależy ona w dużej mierze od sytuacji artystycznej czy przedmiotu omawianego.

Sokołowska buduje swoje wnioski końcowe bardzo niepewnie. Sprzeczności obserwowane w ciągu pracy dochodzą i tu do głosu. Uważa poetykę Sępa za modyfikację poetyki renesansowej a jednocześnie stwierdza „jego niewątpliwe prekursorstwo w stosunku do baroku“. I w tym samym kontekście: „Separowanie Sępa od kultury Odrodzenia jest nieporozumieniem metodologicznym“ (wstęp s. 24). Po pierwsze stwierdzając czyjaś przynależność do baroku nie separujemy go od kultury Odrodzenia, wręcz przeciwnie — związki z tą kulturą podkreślamy. Po drugie zaś zaliczenie kogoś do takiego czy innego prądu jest chyba nieporozumieniem historycznoliterackim, dotyczy wypadku szczegółowego a nie dróg postępowania naukowego. Po trzecie poezja Sępa surowa, daleka od zgiełku świata, zatroskana o jego zbawienie, podporządkowana surowym rygorom rozumowym reprezentuje — naszym zdaniem — wszystkie tendencje wczesnego baroku, poszukującego nowych rozwiązań artystycznych, pogłębiającego widzenie człowieka przez ukazanie dwu wymiarów jego istnienia: materialnego i — mówiąc metaforycznie — metafizycznego.

#### POÈTE DE LA RENAISSANCE OU DU BAROQUE?

L'article paraît à l'occasion de la publication des *Rythmes* de Szarzyński. Il conteste la justesse des remarques de J. Sokołowska insérées dans l'introduction à ce recueil poétique. Tout en approuvant la prudence de J. Sokołowska pour ce qui est du fait d'attribuer à Szarzyński les poésies érotiques du code de Zamoyski, il avance l'hypothèse qu'il n'y a pas de poésies dues à Szarzyński qui n'aient pas été publiées dans le recueil paru en 1601.

L'auteur affirme également que la thèse principale de J. Sokołowska n'a pas été suffisamment fondée et, qui plus est, qu'elle n'a pas pu l'être.

Il s'agit notamment de l'affirmation que Szarzyński est représentant de la renaissance. Il est plus juste de considérer ce poète comme initiateur du baroque en Pologne. Le baroque se manifeste dans l'attitude du poète envers le monde, dans les traductions des classiques, dans la mise à profit de la mythologie et dans le type de langue artistique.